

O CORPO E A ESCRITA

Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

Resumo: Este trabalho foi desenvolvido ao longo do projeto de pesquisa “O drama dos objetos: cinema e pintura”, coordenado pelo professor da ECO-UFRJ Denilson Lopes. Ele parte da questão: “É possível traduzir a construção de uma cena a partir de teorias voltadas, inicialmente, para o abstracionismo pictórico?”. O exercício é desvendar as relações entre as propostas de encenação de John Cassavetes e a possibilidade de cenas de caráter abstrato, observadas a partir do conceito da “sensação” utilizado por José Gil.

Palavras-chave: John Cassavetes; encenação; sensação.

Abstract: This article was developed during the research project “The Drama of Objects: Cinema and Painting”, coordinated by Denilson Lopes, Senior Lecturer at ECO-UFRJ. It begins with the question: “Is it possible to translate the construction of a scene by using theories directed, initially, to pictorial abstractionism?”. The idea is to study the relationship between John Cassavetes’s mise-en-scène choices and the possibilities of an abstract scene generated by it. This will be analysed in the light of José Gil’s concept of “sensation”.

Keywords: John Cassavetes; staging; sensation.

Os passos dos personagens que entram no apartamento de Myrtle. O ritmo, a batida forte. O piso que grita e que atenta para o movimento que acontece. Os personagens que atravessam a sala de Myrtle, que circulam por aquele amplo espaço. Vários personagens que vão ao seu encontro, que vão atrás dela e que jogam. Um barulho que retumba e que provoca, que me faz pensar e de onde surgiu todo esse texto. É o dia da estreia. Myrtle telefona e quer falar com Manny, o diretor da peça. Um assistente corre por todo o teatro para encontrá-lo. Ele vai ao telefone, que é distante de onde Manny estava. O telefone, de linha, preso numa parede, ainda balança como um pêndulo. Que energia é essa que faz esse movimento pendular durar tanto? É preciso muita força. Myrtle não está mais do outro lado quando Manny atende. Já de noite, o teatro se enche, ouvem-se os espectadores ocupando suas cadeiras. Nos bastidores, os personagens esperam Myrtle que não aparece. Alternam-se cenas dos bastidores em que os personagens conversam angustiados, mas não exaltados, nos camarins a cenas do público, no escuro, sentado em suas cadeiras. O barulho feito pelas pessoas é marcante. A tensão aumenta na medida em que essas pessoas passam a bater palmas ritmadas, já cansados de esperar. Correndo, um assistente anuncia a chegada de Myrtle, seus passos no corredor chamando pelos personagens que compõem a equipe são fortes. Ela está bêbada. Assistentes tentam carregá-la, querem ajudar na sua subida das escadas da porta dos fundos do teatro, mas Manny manda-os se afastarem. O jogo explode na tela. A câmera segue o rosto de Myrtle em sua dificuldade, subindo as escadas; a câmera se move e vejo Manny no topo, olhando o esforço da atriz. Andar pelo corredor do teatro se torna um desafio. Ela cai, troca os pés, engatinha, apoia-se nas paredes. Manny não deixa que a ajudem. No camarim, os personagens se reúnem em volta dela. David, o produtor, sugere cancelar a estreia. Manny não permite. O assistente conta para os demais da equipe que Myrtle chegou, a mensagem se espalha, todos se movimentam. Diretor, produtor, dramaturga, assistente, camareira, todos em volta de Myrtle que não consegue se maquiar sozinha; logo, são eles que precisam maquiá-la, eles a preparam. Ela vai entrar em cena, ela prende a respiração, ela encara o palco. Quando, brevemente, ela precisa sair, ela cai. Os atores não brigam ou protestam contra ela, eles a levantam, seguram-na no colo e continuam a cena. Amparam-na. A cena acaba, Myrtle vai para os

bastidores, os assistentes correm, pegam-na. A peça continua. A peça se encerra. Aplausos, felicitações, champanhe – e o filme, simplesmente, acaba.

O que motiva este texto sobre *Noite de estreia* (*Opening Night*), filme de 1977 de John Cassavetes, é a movimentação dos personagens em cena. Eles estão comprometidos em estreiar uma peça na Broadway e, durante quase todo o filme, se encontram nos últimos ensaios e apresentações teste. Meu estudo de *Noite de estreia* surge na tentativa de pensar como os personagens se movimentam a partir do personagem de Gena Rowlands. Como é a sua movimentação e o que ela gera nos outros? Seus gestos, suas falas estão entre a ficção da peça que estreará e a mise-en-scène que realiza Cassavetes. As dimensões do “real” e da “ficção” se embaçam em *Noite de estreia*; será possível pensar na proposta de encenação de Cassavetes como pertencente a uma outra estética criadora? Gena Rowlands interpreta Myrtle, uma atriz que constrói e desconstrói um personagem escrito por uma dramaturga, que luta contra um fantasma, contra algo produzido por ela própria. Myrtle tem o seu interior colocado em cena; a sua confusão mental é a confusão dos personagens, a confusão do público. Ela expressa muito mais do que retém aquilo que a tensiona. Poderia dizer que, talvez, ela não retenha suas tensões em momento algum. A tensão de Myrtle é a tensão que se espalha pelo palco filmado, pelas cenas, pelo público. Sua tensão também é a tensão dos outros: aquilo que tensiona Myrtle é também aquilo que tensiona os que estão em sua volta. Nesse caminho, um jogo elaborado pelo diretor John Cassavetes vai sendo desvelado.

Myrtle quer esperança para a sua personagem Virginia. Uma esperança que não há na peça que ela interpreta. Ela, portanto, manipula a narrativa, o movimento do texto e dos personagens através de sua força. Ela transforma o esquema, as formas que lhe foram entregues. O que vejo projetado em *Noite de estreia* poderia ser a passagem de uma “estética das formas” para uma “estética das forças”? Seria o filme um “tour de force” realizado por uma mulher que não se entrega à forma que lhe foi oferecida? Tom Gunning, ao escrever um dos ensaios da coletânea *Cinema e a invenção da vida moderna*, descreve um filme realizado pela American Biograph Company que muito me conduz na interpretação dos gestos e colocações de Myrtle. Em “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, Gunning escreve:

A caricatura da resistência do preso aos métodos fotográficos de fixar a identidade recebeu um tratamento cinematográfico em um dos primeiros filmes produzidos pela American Biograph Company. A tomada única de *A Subject for the Rogue's Gallery* (1904) mostra uma criminosa segurada (como o protótipo da caricatura) por dois policiais enquanto sua foto é tirada. A mulher contorce a face de modo cômico, tentando tornar qualquer semelhança irreconhecível. No entanto, à medida que ela procura subverter a fixação da sua imagem, a câmera da Biograph avança e se aproxima dela, seu enquadramento gradualmente mais próximo parecendo sublinhar a ineficácia da sua tentativa. O filme termina com a mulher frustrada chorando, vista em primeiro plano.¹

Myrtle não é uma criminosa, como a mulher descrita por Tom Gunning. Ela, todavia, não quer ter sua imagem fixada. E ao não querer ser fixada, ela apela a uma luta em que a consequência será a transformação da forma da narrativa não apenas da peça que ela deve encenar, mas de sua própria vida. A personagem que possui o corpo de Gena Rowlands faz a forma ser remodelada. Myrtle tem medo de Virginia – a protagonista da peça *The Second Woman* –, do que vai acontecer às duas caso a dramaturgia seja seguida. Myrtle já está em crise quando o filme se inicia; ela já está tomada pelo movimento que vai em direção à reconfiguração das relações e das histórias que a cercam e que ela produz. Myrtle se arrisca na construção de outra história incerta, uma história na qual ela também é autora; por isso a importância da presença constante da personagem de Joan Blondel – Sarah, a mulher que escreveu a peça. Sarah é uma das que tenta segurar Myrtle em seu combate, em sua deformação. O ato de segurar não impede que ela se movimente. E é nesse movimento de puxar e de repuxar, de segurar e de se libertar, que acontece *Noite de estreia*. Sarah escreve sua peça com as palavras, Myrtle rescreve a peça de Sarah com o movimento de seu corpo. Ou melhor: Myrtle abandona a escrita indo ao encontro da experiência da peça, da ação material de seu corpo na reconfiguração de um planejamento. Myrtle não quer se fixar em Virginia, ela quer permanecer em movimento – e, por consequência, causar movimento. Nesse percurso, ela acaba desenvolvendo uma outra obra que não a previamente pensada: uma

¹ GUNNING, 2004, p. 44.

obra que é o resultado de suas interferências, do processo de interação de uma equipe mobilizada por sua força.

Para trabalhar com *Noite de estreia*, é interessante trazer primeiramente alguns pontos do pensamento de Jacques Aumont acerca da encenação e das suas relações com o cinema. Num dos debates de *Cinema e encenação*, Jacques Aumont quer investigar a palavra “cineasta”; o autor quer apanhar seus significados e também delimitá-la. Destaca-se uma pergunta feita por ele acerca do encenador: “Como designar este indivíduo de pretensões artísticas, cuja obra, porém, não resulta do trabalho solitário normal, mas de uma colaboração?”. Grifo a palavra “colaboração” e prossigo na leitura de Aumont:

Na época em que se tentava definir a todo o custo o cinema como arte, *cineasta* foi o cômodo equivalente a *pintor*, *escultor* ou *músico*: o oficiante de uma arte singular. No entanto, durante bastante tempo, o termo foi equívoco e designava todos — animadores, realizadores, artistas, industriais — os que fizeram alguma coisa pela indústria artística do cinema.²

Jacques Aumont continuaria seu ensaio separando o “realizador” das outras funções que existem na equipe de um filme. Todavia, e se o “equívoco” de chamar de cineasta todos aqueles que participam do processo de construção de uma obra se mantivesse? É o objetivo desta pesquisa periclitar essa noção, manter o “equívoco” apontado por Aumont: entender toda a equipe que se mobiliza numa filmagem – ou na montagem de uma peça, ou em outro tipo de encenação – como o cineasta. A partir desse entendimento, o processo de colaboração ganha relevância e as funções de cada um na construção da cena se misturam. Atores, técnicos, câmeras, diretores, figurantes, roteiristas, produtores, todos eles se confundem e permitiriam a complexificação de uma palavra já conhecida (o “cineasta”). Poderia a ideia do cineasta ser transformada e recolocada como um grupo em movimento? Poderiam novos corpos surgirem do jogo, do encontro, do processo de encenação? Os personagens do filme de Cassavetes me permitem debater o momento de risco que é a criação de uma narrativa apresentada para um público. Na narrativa escrita pelo diretor e roteirista, os personagens exercem

² AUMONT, 2011, p. 17-18.



múltiplas funções que confundem a ficção, a representação e a “realidade”: Myrtle não é apenas a atriz que protagoniza a peça, ela também é um antigo caso de amor de Manny (Ben Gazzara); Myrtle deve encenar a estória de Virginia, casada com o personagem de Maurice (Cassavetes, marido de Rowlands), sendo o próprio Maurice um antigo caso mal resolvido; Peter Falk não é apenas mais um espectador da peça que figura por uma sala repleta de outros espectadores, ele também é o marido Mabel de *Uma mulher sob influência* (*A Woman Under the Influence*, John Cassavetes, 1974). Em *Improviser le cinéma*, Gilles Mouëlllic debate o trabalho de John Cassavetes. Mouëlllic escreve, num dos trechos de seu livro:

Cassavetes é sem dúvida o cineasta da ficção que trabalhou com mais consistência a porosidade da fronteira entre atores e personagens. Desde *Faces*, ele escreve para os atores que também são seus amigos; e ele formará pouco a pouco uma trupe, um clã, ao redor de si. Cada personagem é escrito para um artista levando em conta a sua personalidade e a sua relação com o mundo. Além disso, o trabalho muito importante da repetição permite a escrita em comum dos diálogos, segunda etapa em direção à interpenetração personagem-ator.³

O que se destaca no trabalho de Cassavetes é o risco de tensionar todos esses personagens que se propagam por sua filmografia: o diretor constrói suas cenas a partir do movimento dos corpos de seus atores. Cassavetes faz esses corpos se excitarem e realiza seu trabalho na atração e na repulsa de seus personagens. Em *Noite de estreia*, o diretor coloca em cena o corpo de sua mulher e concentra nele toda a excitabilidade que provoca o movimento dos personagens. Rowlands, todavia, não é um fantoche de Cassavetes: ele a coloca em cena pois sabe que ela tem, dentre todos no mundo, a maior capacidade de entender sua proposta. Ela a entende e atua, age, provoca o filme. É do corpo de Gena Rowlands que parte a excitabilidade (a sensação) que põe os outros corpos em movimento. Um movimento que libera forças, que faz os corpos excitados se transformarem. Os corpos transformados, cada um da sua maneira, expressam a

³ MOUËLLIC, 2011, p. 79.

excitabilidade de Gena Rowlands que os colocou em movimento. Sei que confundo Gena e Myrtle constantemente e que, por muitas vezes, não diferencio a atriz “real” da atriz “ficcional”. Não as diferencio por impossibilidade: a mise-en-scène de Cassavetes é tão poderosa que eu não as posso diferenciar.

A pesquisadora portuguesa Inês Gil dedica uma parte do texto de seu livro *A atmosfera no cinema* a uma discussão sobre a atuação enquanto formadora de atmosfera. Ela aponta duas correntes pelas quais um ator pode seguir quando interpreta um personagem: a corrente naturalista e a corrente formalista. O naturalismo, segundo ela, apelaria para que personagem e espectador se identificassem. A “estilização formal”, por outro lado, provocaria o afastamento entre personagem e espectador. A autora traz os nomes de Stanislavski – para o naturalismo – e de Meyerhold – para o formalismo. Inês Gil diferencia seus métodos a partir da “relação do ator com a realidade”. Cito:

O ator naturalista procura entrar no corpo e na alma da personagem, até haver coincidência de sentimentos, enquanto que o ator formalista se serve das atitudes e dos afetos que existem na realidade, dando-lhes uma expressão específica, estilizando a representação dos atores.⁴

Lembrando o que foi dito acerca de outro estudioso português de mesmo sobrenome – José Gil –, a sensação (ou excitabilidade) se dá como uma “realidade real”, como uma “textura ontológica primeira”, o que “está na origem das formas e das cores”.

⁵ Seria possível, então, que eu levasse as lentes da ideia de sensação para observar de maneira diferente a construção de um personagem? Myrtle em busca de Virginia se constitui como uma proposta de Stanislavski. Ela realiza seu movimento de dentro para fora. Sobre esse método, Inês Gil diz que Stanislavski “recomendava aos atores que interpretassem a sua personagem do interior para o exterior, enquanto que Meyerhold partia do mundo exterior que o ator devia interiorizar durante a interpretação”.⁶ Talvez essa possa ser a explicação do fantasma de Nancy, a jovem morta no início de *Noite de estreia*. Nancy é mais uma das instâncias do personagem interpretado por Gena

⁴ GIL, Inês, 2005, p. 104.

⁵ GIL, 2010, p. 28.

⁶ GIL, Inês, 2005, p. 104.

Rowlands. Depois de sua morte, Myrtle passará a vê-la constantemente – as duas irão, inclusive, lutar “fisicamente”, destruindo objetos da cena e fechando portas, mostrando que a força de Myrtle pode, sim, fazer o percurso do interior para o exterior. Se a luta entre as duas é “real” ou “ficcional”, isso não importa. O que importa é o acontecimento da luta. A excitabilidade (a sensação) que desencadeia as cenas de Cassavetes não distingue realidade de ficção: ela é a única realidade, o resto são forças e outras formas, formas que não se encaixam no modelo em que real e ficção se distinguem. No primeiro encontro de Myrtle com a jovem Nancy depois de sua morte, é importante destacar como o contato entre as duas não é apenas feito pelo olhar. Há uma tensão física. Elas quase se tocam, elas querem se tocar; elas o farão, apenas, quando lutarem. No primeiro reencontro, entretanto, as duas se olham, as mãos se seguem, como num espelho.

Sua mão sente a imagem. Ela sente, sabe, acha que pode comandar a imagem. Sim, mas para que imagem? Em nome de que imagem? Há momentos em que a mão a esquece, em que a imagem surge quase que para si mesma. Um poder. Um quadro. Um olhar. Fixidez que se torna insustentável.⁷

Existe a tensão daquilo que se passa, a força produzida no espaço entre os dois pontos, mas existe também a falta – ou seria esse o Nada de José Gil?⁸ –, uma falta que encaminhará Myrtle e Nancy para a luta. Noutra cena, Myrtle ouve Nancy falar sobre sua vida, sobre o que ela gosta de fazer, sobre rapazes, sobre homens mais velhos, sobre música, sobre cinema, sobre sexo. Myrtle faz o exercício de escutá-la. Pergunto-me: Nancy conta uma história da Nancy que morreu ou da Nancy que Myrtle forjou, da alma que ela agenciou para ser seu fantasma? Ou será ela mesma um fantasma de fato que volta parapsicologicamente para assombrar a personagem de Gena Rowlands? Talvez essa última pergunta seja uma redundância. Depois de alguns instantes, Manny – o diretor da peça – entra no banheiro onde Myrtle escutava Nancy; ambas reagem a sua entrada, ambas o encaram. Ele parece não ver Nancy, no entanto. Myrtle conversa com ele. Ele pergunta: “Você está dizendo uma de suas falas?”.

⁷ BELLOUR, 2012, p. 13.

⁸ GIL, 2010, p. 23.

Inês Gil aponta o método de trabalho de Robert Bresson e o aproxima do de Meyerhold. Ela diz que ambos pensam na interpretação como um “diálogo interior”. Cito: “Resulta daí uma forte estilização da representação dos atores e uma verdadeira ruptura entre a realidade e a sua expressão”.⁹ O que posso tirar das palavras de Inês Gil? Será possível romper a realidade da sua expressão? Se sim, como essa ruptura me ajuda a entender a “estética das forças”? A autora continua:

Meyerhold recusava a identificação e dizia aos seus atores que nunca deviam esquecer que estavam a representar uma personagem, para poderem continuar conscientes do seu estado de espírito, evitando assim deixarem-se levar por emoções. Stanislavski preconizava a utilização do inconsciente para que se realizasse uma fusão entre o ator e a sua personagem.¹⁰

Poderia ser um equívoco considerar a construção de *Noite de estreia* como um objeto para que se pense a “estética das forças”. Pensar Cassavetes ao lado de Bresson é debater dois artistas que seguiram caminhos muito diferentes na elaboração da cena. Mas é em meu estado de desespero – quase a ponto de desconsiderar este texto totalmente e de abandoná-lo – que talvez consiga perceber a importância de *Noite de estreia* no estudo da “estética das forças” enquanto possibilidade de construção de cenas. Cassavetes faz sua atriz e seu personagem se confundirem. Dessa confusão, ele projeta corpos num espaço. Corpos que emanam essa confusão e que contaminam os outros corpos que também estão no espaço. A “planidade-sem-objetos”¹¹ da “estética das forças”, portanto, não acontece no ator, mas na cena, no espaço de interação entre os corpos (formas, objetos que se transformam, que se reconfiguram em não-formas, em “não-objetos”). Deleuze, em *Cinema 1: a imagem-movimento*, fala sobre o cinema de Cassavetes:

É que se tratava de desfazer o espaço, tanto em função de um rosto que se abstrai das coordenadas espaço-temporais quanto de um acontecimento que de qualquer maneira excede sua atualização, seja porque tarda e se dissolve,

⁹ GIL, Inês, 2005, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹¹ GIL, 2010, p. 23.

seja, ao contrário, porque surge depressa demais. Em *Gloria*, a heroína vive longas esperas, mas também mal se volta, seus perseguidores já estão lá, como se lá estivessem instalados o tempo todo, ou melhor, como se o próprio lugar tivesse bruscamente mudado de coordenadas, não fosse mais o mesmo lugar, e no entanto estivesse no mesmo local do espaço qualquer. Desta vez é o espaço vazio que se preencheu de repente.¹²

Diferentemente de Bresson, a ação nos trabalhos de Cassavetes é de dentro para fora – tentando construir um movimento conjunto entre todos os corpos que se alteram e que, nessa alteração, produzem a narrativa que preenche um espaço. As forças são liberadas nesse processo e ocupam o plano, a cena. O ator, assim, quando se confunde com seu personagem, é um buraco negro, um Nada no qual as formas foram dissolvidas, no qual a escritura desapareceu e que se joga no espaço contaminando os outros atores. Os corpos desses atores são objetos que se modificarão. Ainda em Inês Gil, é importante citar outro momento acerca do trabalho de Bresson:

Se um rosto (ou um corpo) se anima alegre, triste ou violentamente segundo o que se espera, as forças que daí resultam são projetadas para fora da figura. Podem ser nervosas e densas, mas estarão destinadas a dispersar-se. São afetos ou sentimentos “transpessoais”. De fato, para Bresson, o afeto sugerido e retido será sempre muito mais forte do que aquele que é manifestamente expresso.¹³

Myrtle não se manifesta “segundo o que se espera”. Ela, todavia, projeta a sensação que a coloca em movimento. A sensação de Myrtle, que é repassada aos que contracenam com ela (ou melhor: que contracenam com o corpo de Gena Rowlands) – incluindo-se, aí, o espectador –, não se dissipa quando expressa. Isso provoca um ruído na comunicação entre meu texto e o texto de Inês Gil: chegamos a um contraponto. Myrtle reage ao que lhe é proposto oferecendo outra forma, uma nova forma de atuação que eu vejo como uma “não-forma”. Essa nova forma “contamina” as demais que,

¹² DELEUZE, 1984, p. 141.

¹³ GIL, Inês, 2005, p. 107.

provocadas, precisam se movimentar e lidar com aquilo que acontece. Essas demais formas se transformam, ganham novos contornos e movimentos. A força de Myrtle não é dissipada: ela ainda está em Myrtle, em seu corpo. A diferença é que, agora, ela também está no corpo dos demais que entraram em movimento.

Mas o que são esses sentimentos “transpessoais”? Para Inês Gil, “transpessoais” seriam sentimentos que “adquiriram uma autonomia independentemente do indivíduo que as sente”.¹⁴ Ela busca esse conceito nos pensamentos de Guy Gauthier em “La Nostalgie: rêve d'enfance, mal du pays, quête spirituelle”. A autora apenas aponta a oposição dos sentimentos “transpessoais” aos sentimentos íntimos. Ela não chega a conceituá-los ou se aprofunda no texto de Gauthier. Logo, é importante ir ao texto de Gauthier e trazer mais alguns pontos. Complementa-se o que foi dito por Inês Gil com as palavras do próprio autor: “De um lado, aquilo que se lê num rosto ou numa hesitação da voz [sentimentos íntimos], do outro, aquilo que pertence a uma instância exterior, não necessariamente localizável [sentimentos ‘transpessoais’].”¹⁵ Seriam esses sentimentos “transpessoais” a sensação (a excitabilidade)? Trago alguns momentos de *Noite de estreia* que podem me ajudar a discutir o assunto. Os personagens do filme parecem num campo de forças no qual o corpo de Gena Rowlands possui centralidade. Durante um ensaio, o personagem de John Cassavetes deve dar um tapa no rosto de Myrtle. Quando ele enseja o movimento, ela se joga ao chão. Ou será que ela cai no chão? É como se uma força a tivesse empurrado. A força do movimento. O toque não foi preciso. Ela então grita, seu grito ecoa. O movimento do ensaio habitual foi interrompido para que outro movimento surgisse. A possibilidade do tapa desencadeou outra sucessão de acontecimentos. Acontecimentos que estão no roteiro de Cassavetes, mas não no texto da personagem de Joan Blondel. Manny quer que Myrtle volte para a cena, mas ela continua seu movimento em oposição ao que lhe foi dirigido. “Não, não mais!”, grita ela. O diretor da peça insiste para que ela continue, o personagem de Cassavetes também deseja continuar, mas Myrtle permanece no chão. Ela bloqueia um movimento para desenvolver outro movimento. Ela permanece em cena. Ela afeta todos que estão em campo e fora de campo. Diretor, ator, dramaturga, produtor, espectador do filme sendo projetado. O corpo de Myrtle deitado, jogado ao chão, provoca uma outra

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ GAUTHIER, 2006.

continuação para a cena prevista. Os olhares que se dirigem a ela; a resposta a esses olhares provocam esse desvio do programado. Maurice – personagem de John Cassavetes – continua o diálogo, chamando-a pelo nome da personagem da peça: Virginia. Ela se levanta e dialoga com ele. Não sei, todavia, se esse é de fato o diálogo da peça original. Não sei nem se existe uma peça originalmente escrita pelo diretor e roteirista de *Noite de estreia*, não sei com o que eles estão jogando: sei que é uma matéria do pensamento, mas não sei se ela foi nalgum dia positivamente escrita. As reações de Myrtle parecem ser diferentes das esperadas: quando eles repetem o movimento do tapa, ela agora responde rindo, gargalhando, com lágrimas nos olhos, ao chão. A atriz se levanta, conversa com a dramaturga, desculpa-se e diz: “Ela está muito em mim. Agora eu rezo para ter algo para dizer que faça sentido. De alguma forma, eu perdi a habilidade de fazer sentido, ela está certa em fazer sentido. De alguma maneira, eu sinto como se tivesse perdido a realidade da realidade. Eu sonho sonhos estranhos também. Eu não sou eu”. “Como afirma Cassavetes, trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação”.¹⁶ A esposa de Manny, numa pequena cena externa logo em seguida, na parte de fora do teatro, diz acerca dos ensaios que acabei de descrever: “I think that it, that went very well”. A mulher se corrige. Escrevo em inglês sua fala para que seja possível melhor compreender o que tento colocar: o “it” é substituído pelo “that”. Myrtle desvia o objeto e o transforma num novo objeto: o “that” – o qual poderia traduzir como aquilo. Uma coisa. A peça que deveria ser encenada se refaz numa nova forma a partir da sensação da atriz que a reinventa, que altera seus movimentos programados e faz com que os outros lidem com isso – e também modifiquem seus movimentos. Myrtle atua na cena como a sensação que faz os objetos – o ator que contracenava, a dramaturga, o produtor, o diretor, os camareiros, a mulher do diretor – se dissolverem em um novo mundo, um mundo de “não-objetos” confusos que expressam em suas singularidades a sensação que consome a personagem de Gena Rowlands. A cena do tapa será repetida. Entretanto, os personagens não estarão mais no ensaio. Maurice (personagem de Cassavetes) esbofeteia Virginia no palco, diante do público. Ele o faz rapidamente, como se tentando impedir qualquer movimento dela que modifique a ação descrita no texto da peça “original”. Ela cai. Ela chora. Mas quem

¹⁶ DELEUZE, 1983, p. 232.

chora? Virginia ou Myrtle? Há um único choro expresso. Ela continua no chão e obriga Marty a se movimentar, alterando aquilo que penso ser o previsto. Ele sai de cena e retorna em seguida. Ela se levanta e diz: “Não tenha medo, eu te amo, você é um ator maravilhoso, Maurice. Mulheres nunca esquecem que isso é apenas uma peça”. A luz se apaga, aplausos.

É como se Myrtle contaminasse a ação e a desviasse. O corpo de Myrtle não retém, ele expressa. Ela é um oposto da Gertrud do filme de C. Th. Dreyer, interpretada por Nina Pens Rode. O filme do dinamarquês é de grandes resultados, sua escolha estética é, no entanto, oposta à escolha de John Cassavetes. Em *Gertrud*, os personagens se manifestam em formas que destacam a retenção da sensação. Em *Noite de estreia*, os personagens expressam a sensação que lhes contaminou – com exceção, talvez, de Dorothy (esposa do diretor da peça), mesmo assim ainda com dúvidas (como não destacar a cena em que ela, vendo seu marido acalmar Myrtle pelo telefone durante uma madrugada, faz caras e gestos esdrúxulos por uma longa sequência, caindo da cama, reagindo com leveza e com o corpo àquela situação?). A sensação não é o medo de Myrtle de se tornar velha, mas o medo de se tornar fixa, uma forma, de perder a liberdade do seu movimento. Gertrud não tem esse movimento: ela é sóbria e coreografada. Inês Gil diz:

Gertrude de Dreyer é um bom exemplo de atmosfera iminente criada pela retenção das emoções dos atores. Todas as personagens mostram e retêm afetos. O corpo de Gertrude libera uma melancolia interior que mistura a felicidade, a tristeza e o aborrecimento. Estes sentimentos nunca são traduzidos por impulsos afetivos. É como se o mundo fosse percebido objetivamente, o que não permitia à expressão ir para além do naturalismo. As forças de afetos parecem concentradas num só ponto no corpo das personagens sem poder exceder o eu contorno. Parecem chamadas pela força de atração do corpo, e reencontram-se assim numa posição de retenção, sem poderem libertar-se e exprimir-se de maneira manifesta.¹⁷

¹⁷ GIL, Inês, 2005, p. 107.

O corpo de Myrtle é central; ele expressa ao invés de reter. Ele não perde força quando projeta a sensação que o ocupa, ele faz surgirem mais forças que ocupam um plano em movimento. Forças da sensação que as colocou em movimento. A discussão pode ser ampliada na comparação com Robert Bresson. Desta vez, ele é estudado por Jacques Aumont no mesmo *Cinema e encenação*. Primeiramente, o autor aponta o outro nome pelo qual Bresson chama seus atores: eles são “modelos”. Ele também sublinha sua escolha de afastar seus “modelos” do naturalismo. Aumont prossegue seu texto: “O filme, segundo Bresson, conta realmente uma história, é de essência ficcional; os atores e as outras circunstâncias da filmagem não são de todo indiferentes, mas devem ser reduzidos e controlados por um único responsável da obra, o cineasta”.¹⁸

Trabalhar com atores amadores é uma possibilidade importante do jogo de construção de uma cena – mas reduzi-los a objetos manipuláveis fere a encenação numa “estética das forças”. A cena poderia, sim, ser um momento de redução: uma redução de todos, uma dissolução de todos. Reduzir o ator e o que Aumont chama de “circunstâncias de filmagem” em prol de um autor controlador vai em oposição a uma composição “afectiva”¹⁹ da cena. Por isso é tão importante utilizar a mise-en-scène de Cassavetes numa pesquisa acerca da encenação numa “estética das forças”. O diretor traz para a cena a presença de seus atores enquanto atores a procura de seus personagens – procurando ações, misturando desejos que acabam por produzir outro resultado que não o filme, mas um “bloco de sensações”.²⁰ A procura de personagens, no entanto, não é da ordem da improvisação, mas do ensaio e do jogo. Um jogo a não ser decorado, a ser jogado, que busque a contaminação de seus participantes. Há momentos de improvisação durante a peça encenada em *Noite de estreia* – Gena Rowlands fala sobre isso numa conversa com Ben Gazzara nos extras do filme lançado em DVD (ver link em referências) –, mas o filme não acontece como improvisação, ele acontece como jogo. Quando Cassavetes traz seus atores e personagens atores (e muitas vezes a si próprio), ele parece acreditar na força do movimento, na força do “contracenar”. O jogo, então, ganha relevância e mostra alguma coisa outra na tela. O controle, diferentemente do que aponta Aumont em Robert Bresson, seria um “falso-controle” que viria da

¹⁸ AUMONT, 2011, p. 85.

¹⁹ DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213.

²⁰ *Ibid.*, p. 213.

colocação em cena. O controle seria a delimitação do espaço inicial da atuação (um roteiro, um palco, uma coreografia) — que a todo o instante corre o risco de ser quebrada, rompida, desarticulada. A opção pelo risco é a aposta no movimento: é o abstrato. Não um cineasta, mas os cineastas. É preciso que haja a possibilidade de perda de controle para que se pense o processo. O processo é o movimento, é quando quase caímos, mas conseguimos recuperar o equilíbrio — e também quando não o recuperamos. Perdas e ganhos, a tensão das cartas: os olhares, as mãos que as conduzem, os desejos. Oswald de Andrade gritou em alerta: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” (1928). *Noite de estreia* não é a ausência do roteiro, mas um processo de tensionamento, de rasgo e de confusão na construção de uma outra coisa.

Enquanto a linha egípcia retilínea (ou “regularmente” arredondada) encontra uma motivação negativa na angústia daquilo que passa, flui ou varia, e erige a constância e a eternidade em um Em-si, a linha nômade é abstrata num sentido completamente distinto, precisamente porque é de orientação múltipla, e passa *entre* os pontos, entre as figuras e entre os contornos: sua motivação positiva está no espaço liso que traça, e não na estriagem que operaria para conjurar a angústia e dominar o liso. A linha abstrata é o afecto dos espaços lisos, e não o sentimento de angústia que reclama a estriagem.²¹

O pensamento acerca do controle rememora um curta de animação presente numa série feita há alguns anos a partir do filme *Matrix* (*The Matrix*, The Wachowski Brothers, 1999). O curta — de título *World Record* — possui apuro gráfico e narrativo imenso e traz como protagonista um corretor de pista de velocidade que está prestes a bater o recorde mundial. Quebrar esse recorde, entretanto, gerará um efeito maior do que qualquer outro previsto por ele. O corredor, no seu esforço físico realizado durante a prova, rompe o controle da Matrix e desperta. Jean-Louis Comolli, em seu texto sobre o cinema de John Cassavetes, descreve-o como um cinema “físico”. Essa física é apontada como uma “física das emoções”.²² E o corpo seria um corpo “habitado, trabalhado, exaurido pelo desejo. O corpo espalhado nos afetos, o corpo como louco

²¹ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.223.

²² COMOLLI, 2008, p. 225.



dispêndio do inconsciente”.²³ O autor pensa Cassavetes como o diretor de uma “mise-en-scène maníaca”.²⁴ Maníaca, pois ela parte da repetição, do ritmo, do treino, do cansaço de seus atores na busca por seus personagens, pela cena, pela “liberdade dos corpos e da câmera”.²⁵ O movimento produzido pelo conjunto seria “descarga mais do que sentido”,²⁶ segundo Comolli. Os envolvidos no filme estariam numa jornada como a do corredor que quebra o recorde. Há, de repente, um momento em que algo se rompe e em que toda uma outra textura é descoberta. Falo da “estética das forças” que pode ser vislumbrada. O que se pode conseguir com todo esse trabalho, com toda essa “mise-en-scène maníaca”, com toda a “extenuação obsessiva”?²⁷ Comolli indica a possibilidade de mudança do “estatuto da cena”. Isso significa, nas suas próprias palavras: “passar da dimensão da encenação àquela da experiência vivida”.²⁸ A partir de seu exaustivo trabalho, Cassavetes – e seus atores, e sua narrativa – alcançaria outro “estatuto da cena”: outra relação com o “real”, envolvendo-se com uma potência da ordem da “realidade do real”,²⁹ uma textura outra que não é representação, mas sensação. Uma sensação que “está na origem das formas e das cores”,³⁰ a serem projetadas. Cassavetes mostra que, com o corpo, é possível transformar o cinema. “A cena como experiência, como performance, inscreve-se nos corpos dos atores”.³¹ A partir da sua exaustão (do corpo e do cinema, mas por que a necessidade de diferenciação?), as formas que o dominavam podem ser reconfiguradas e as relações nas quais acontecem a cena se libertam daquilo que as limitava como representações ou símbolos. Todo um movimento que parece não saber muito bem onde vai chegar, mas que chega a algo – um algo que pode ser totalmente imprevisto: uma nova “realidade”, uma nova forma, uma coisa. É como o corredor obstinado que bate o recorde mundial e que descobre a Matrix sem que o esperasse. É a careta da criminosa descrita por Tom Gunning; ela não quer ser enquadrada, ela não quer ser colocada na parede e, para isso, continua se movendo, lutando – até que alcança o imprevisível do seu rosto. Mas por que ela luta?

²³ *Ibid.*, p. 225.

²⁴ *Ibid.*, p. 227.

²⁵ *Ibid.*, p. 227.

²⁶ *Ibid.*, p. 225.

²⁷ *Ibid.*, p. 227.

²⁸ *Ibid.*, p. 228.

²⁹ GIL, 2010, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 28.

³¹ COMOLLI, 2008, p. 228.

Difícil resposta: arrisco dizer que a fotografia pregada na parede do museu dos criminosos retiraria sua esperança (Myrtle acredita que Virginia é uma mulher que não tem esperança). Talvez. O choro, o esforço, não ser fixada.

Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos é graduado em Audiovisual pela ECO-UFRJ, bolsista do CNPQ na pós-graduação em Teoria e História da Arquitetura na PUC-Rio, e cineasta. Publicou o livro *Filme futuro ou Eu e a brisa* (Ed. Multifoco) e participou do projeto *Labour in a Single Shot* de Harun Farocki e de Antje Ehmman, exposto na Bienal Internacional de Arte de Veneza em 2013, com o vídeo *Reinforced Concrete*.

Bibliografia

- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 16/09/2013.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia: 2011.
- BELLOUR, Raymond. *Between-the-images*. Zurique: JRP Ringier, 2012.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense: 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.5*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *O que é a filosofia* São Paulo: Editora 34, 1992.
- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GIL, José. *Arte como linguagem: A “última lição”*. Lisboa: Relógio d’água, 2010.
- GAUTHIER, Guy. *La Nostalgie: rêve d'enfance, mal du pays, quête spirituelle*. Poitiers: La Licorne, 2006. Disponível em: <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document.php?id=628#tocto1>>. Acesso em: 26/03/2013.

GUNNING, Tom. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Crisnée: Yellow Now: 2011.